
Najambitniejszy film Wima Wendersa

Laura Waniek

Abstrakt: *Aż na koniec świata* w reżyserii Wima Wendersa to wielkie filmowe przedsięwzięcie. Tekst omawia powolny proces powstawania filmu, historię jego dystrybucji, treść i recepcję, by wskazać na niepowodzenie jako kwestię kluczową dla każdej z tych sfer. Celowość, sukces, rozwiązanie akcji, zakończenie, koniec świata – te pojęcia w kontekście omawianego filmu jawią się jako nieistotne lub niemożliwe. Główny materiał badawczy stanowią recenzje oraz wypowiedzi reżysera. Analiza treści wykazuje obecność licznych odniesień do klasycznych gatunków filmowych, które jednak okazują się dysfunkcyjne. Ważnym tematem filmu jest błądzenie, tułaczka. To motywy powracające w twórczości Wendersa, co czasem interpretuje się jako efekt poszukiwań tożsamości właściwych jego pokoleniu. W przypadku reżysera poszukiwania te wiążą się z częstym przekraczaniem państwowych granic. Nieliczne są jednak w jego twórczości i refleksji odniesienia do Europy Środkowej.

Wyrażenia kluczowe: film drogi; flaneryzm; otwarte zakończenie; science fiction; marzenia

Film *Bis ans Ende der Welt* [*Aż na koniec świata*; *Until the End of the World*] (Wenders, 1991) był promowany jako *The Ultimate Road Movie* (Kelley, 2004), co tłumaczyć można jako „ostateczny film drogi”. Oprócz konwencji kina drogi oraz *science fiction* krytyka dostrzegła w nim także elementy filmu detektywistycznego, szpiegowskiego, gangsterskiego, burleski, kina grozy, teledysku, *home movie* i romansu.

Akcja rozgrywa się między innymi w Wenecji, Paryżu, Berlinie, Lizbonie, Moskwie, Pekinie, Tokio, San Francisco, na Terytorium Północnym w Australii oraz – w finale – na orbicie okołoziemskiej. W początkowych wersjach scenariusza miała się toczyć także w Brazylii, Bilbao, na Islandii i wśród kongijskich Pigmejów; obecność tych ostatnich została zaznaczona w warstwie dźwiękowej – piosenką pigmejskich dzieci, której bohaterowie słuchają w samochodzie.

Ścieżka dźwiękowa zawiera utwory wielu ulubionych wykonawców Wendersa, napisane specjalnie do filmu, między innymi Nicka Cave’a, Neneh Cherry, Elvisa Costello, Crime & the City Solution, Depeche Mode, Petera Gabriela, Lou Reeda, R.E.M., Patti Smith, Talking Heads i U2.

Czas powstawania filmu łącznie z okresem rodzenia się pomysłów można datować na lata 1978–1991, jednak w pomyślanym przez reżysera kształcie nie był powszechnie dostępny aż do grudnia 2019 roku.

Chciałabym prześledzić fenomen tego filmowego przedsięwzięcia, od początku wystawionego na niezliczone niebezpieczeństwa i przy tym osobliwie optymistycznego, które mimo lawirowania na granicy porażki, ostatecznie zostało zrealizowane – w for-

mie, którą wiele osób uważa za udaną. Warto zauważyć, że niepowodzenie to jeden z wielkich tematów tego filmu, konsekwentnie omówiony zarówno na poziomie fabuły, jak i narracji.

* * *

Pierwszy pomysł na film *science fiction* przyszedł Wendersowi do głowy, gdy swoją podróż dookoła świata, odbywaną w latach 1977–1978, zakończył na australijskiej pustyni (Ciment i in., 1991/1992). Film miał opowiadać o niedalekiej przyszłości – roku 1999, gdy możliwa będzie bezpośrednia transmisja obrazów między ludzkim mózgiem a komputerem. Na początku lat osiemdziesiątych Wim Wenders związał się z aktorką Solveig Dommartin, przyszłą odtwórczynią głównej roli w omawianym filmie oraz w *Der Himmel über Berlin* [*Niebie nad Berlinem* (Wenders, 1987)]. Para zaczęła wtedy prace nad scenariuszem przetwarzającym historię Peer Gynta, gdzie Solvejga, zamiast pół wieku biernie czekać na ukochanego, rusza za nim w pościg po świecie. Dommartin i Wenders także odbyli podróż dookoła świata. Blisko jej zakończenia, ponownie w Australii, w okolicach 1984 roku Wenders doszedł do wniosku, że połączenie dwóch pomysłów zrodzonych z dwóch podróży przyniesie ciekawszy efekt.

Z braku funduszy zdjęcia do *Aż na koniec świata* rozpoczęły się dopiero w kwietniu 1990 roku. Budżet wyniósł 23 miliony dolarów¹. Wyściowa wersja filmu po montażu miała 9 godzin. Skrócono go następnie do 6 godzin, co nadal było długością niedopuszczalną dla producentów. Ku rozpaczy reżysera do kin weszła wersja drastycznie okrojona, trzygodzinna², którą sam określa jako wersję *reader's digest*. W tej postaci film został źle przyjęty przez krytykę i zarobił ponad 27 razy mniej, niż kosztował. Szybko zszedł z ekranów, jednak Wenders w tajemnicy przed producentami zrobił kopię negatywu i wbrew kontraktowi zmontował wersję reżyserską, pięciogodzinną (Horton, 1997)³, podzieloną na trzy części. Kilkakrotnie wyświetlano całą trylogię na specjalnych pokazach z udziałem reżysera. Z powodów prawnych DVD mogło ukazać się tylko w nielicznych krajach. Tak oto film zrodzony z licznych podróży, nakręcony w podróży i opowiadający o niej, w fazie postprodukcji i dystrybucji został skazany na tułaczkę. 7 marca 2015 roku, z okazji retrospektywy twórczości Wima Wendersa, w Museum of Modern Art w Nowym Jorku odbyła się premiera rekonstrukcji 4K. Następnie film wyruszył w kolejne tournée po 15 miastach Ameryki Północnej (Hoffman, 2016). Wersja 4K, trwająca 287 minut, w przeciwieństwie do wcześniejszej wersji reżyserskiej prezentowana jest jako całość.

1 To ponad czterokrotnie mniej niż najdroższa produkcja z tamtego roku *Terminator 2: Dzień sądu* (Cameron, 1991) kosztował 94 mln dol., lecz więcej niż niektóre oskarowe filmy tamtych czasów, np. *Tańczący z wilkami* (Costner, 1990) – 22 mln, *Milczenie owiec* (Demme, 1991) – 19 mln, czy *Lista Schindlera* (Spielberg, 1993) – 22 mln.

2 Według Davida Tacona, wersja 179-minutowa przeznaczona była na rynek japoński, europejski i australijski, 158-minutowa zaś na amerykański oraz do rozpowszechniania na kasetach video (Tacon, 2003). W Polsce o długości 158 min. pisał „Filmowy Serwis Prasowy” oraz A. Garbicz w „Gazecie Wielkopolskiej”, „Film na Świecie” i „Kino” – o 179 min.

3 Inne źródła podają długość 280 minut (Kell, 2010).

W grudniu 2019 roku ukazała się w USA na Blu-ray i DVD (*Until the end of the world: Alternate versions*, b.d.).

Ogrom przedsięwzięcia niemal skazywał film na porażkę. Ryzykowny był sam pomysł stworzenia artystycznej superprodukcji. Ponadto wiele założeń wzajemnie się wykluczało: realizacja zdjęć we wszystkich planowanych lokalizacjach, z pominięciem kwestii budżetu, byłaby fizycznie niemożliwa ze względu na dopuszczalną długość filmu, nawet jeśli podlegałaby negocjacji. Wobec wielości elementów, które miały się znaleźć w filmie, jego wartość artystyczna wciąż stała pod znakiem zapytania. Dochodził także problem zmieszczenia wszystkich nadesłanych utworów muzycznych. Wenders zaprosił do współpracy 18 zespołów, licząc na to, że odpowie mu tylko połowa z nich (VanAirdale & Wenders, 2011). Otrzymał 16 piosenek i żadna z nich w jego odczuciu nie zasługiwała na odrzucenie. W wersji *reader's digest* dało to efekt teledyskowości. Burleskowy charakter obrazu, jedna z nielicznych rzeczy, za które go chwalono, był według reżysera efektem ubocznym drastycznego skracania. Znacznie przyspieszyło ono rytm filmu planowanego raczej jako rodzaj thrillera (Ciment i in., 1991/1992). To, co się udało, było więc przypadkiem, pomyłką.

Mimo wielu lat pracy Wendersa nad scenariuszem krytyka natychmiast dostrzegła, że w filmie połączono dwie historie w sposób, który uznano za nieudolny. Fatalna, niemożliwa do przezwyciężenia niejednorodność prześladowała film od czasu rodzących się planów, przez dwudziestogodzinny nagrany materiał i wersję reżyserską, po ostateczną wersję kinową. Pisano, że jest chaotyczny i niezrozumiały (Kell, 2010) i że film drogi w połowie ustępuje miejsca „moralistyczno-fantastycznonaukowemu esejowi” (Lubelski, 1992, s. 29) o „tanim” (Uszyński, 1993a, s. 14) i ostentacyjnym (Hanisch, 1992, ss. 36–37) przestaniu. Pierwszą z dwóch historii – podróżną – oceniano bardziej przychylnie, na przykład Tadeusz Lubelski pisze o niej, że jest „bardziej wendersowska, sympatycznie rozwichrzona i wariacka, niepodporządkowana żadnej tezie” (Lubelski, 1992, s. 29). Oddaje to pobłażliwy, choć nigdy entuzjastyczny ton wobec pierwszej połowy filmu, w której bohaterowie przemierzają wiele krajów i kontynentów, by w drugiej zatrzymać się i schronić przed nuklearnym kataklizmem w australijskim buszu. Tak szybkie – choć pozorne – osiągnięcie kresu wędrówki budziło jedno z zastrzeżeń.

Wenders mówił w wywiadzie dla „POSITIF”:

Często, zwłaszcza w trakcie montażu, niepokoił się bardzo z powodu tej różnorodności: wydawało się nam, że taśma, która właśnie była montowana, przedstawia nie ten film, który przygotowaliśmy, a kolejna taśma jeszcze inny. Było to dość przygnębiające i zastanawialiśmy się, czy wszystkie te rozmaite filmy złożą się ostatecznie w jedną całość (Ciment i in., 1991/1992, s. 78).

Dla kontrastu, ale też bardziej dobitnego ukazania dwoistości przedsięwzięcia, przywołajmy inną wypowiedź reżysera, w której przygnębienie ustępuje entuzjazmowi:

Fakt, że cały czas gubiliśmy nic jednej z dwóch lub trzech historii, że niemal w każdej scenie doganialiśmy inną historię, niezmiennie mnie wyzwolił. Wcześniej wszystkie moje filmy były dość linearne, nawet jeżeli zdarzały się meandry (Jousse i in., 1991, ss. 83–86, tłum. własne).

Z tych wypowiedzi wyłania się obraz reżysera podobnego do bohaterów filmu, błądzących i poszukujących. Wenders mówi o pracy nad filmem jak o opanowywaniu żywiołu lub trudnych okoliczności, lecz nie o wykonywaniu dzieła. Reżyser nie tyle tworzy film, ile próbuje się w nim odnaleźć.

W tym sensie, jak się wydaje, nieistotne jest pytanie, czy mamy do czynienia z udanym dziełem filmowym. Wenders jest być może w równym stopniu reżyserem i wędrowcem. To trudny proces łączenia twórczych ambicji i prywatnych marzeń mógł sprawić, że film częściowo przypomina spontanicznie tworzony, osobisty dziennik podróży. Skomplikowana historia powstawania filmu świadczy o determinacji i osobistym podejściu reżysera, tak, jakby głównym spoiwem niejednorodnego dzieła były marzenia. Przez marzenia rozumiem takie pragnienia, których nie da się zrealizować za pomocą planu obejmującego konkretne środki i cele, ponieważ wymiar estetyczny i afektywny przewyższa tu praktyczne korzyści. Dążenie bywa więc równie istotne, co efekt końcowy. Przytoczmy wypowiedź reżysera na temat filmu *Aż na koniec świata* w kontekście porażki:

Nie trzeba wpadać w pułapkę myślenia, że jeśli ludzie zachwycają się filmem, to jesteś geniuszem. Jeżeli wierzysz dobrym recenzjom, musisz też wierzyć złym, więc od czasu do czasu musisz uwierzyć, że jesteś do dupy. Postanowiłem więc nie wierzyć żadnym [...]. Lubię film za to, czym jest. Uwielbiam *Aż na koniec świata*, jest to według mnie naprawdę najwspanialsza rzecz, jaką zrobiłem w życiu. Był kompletną porażką, kompletną porażką, ale było warto. Czasem filmy, którym się nie udało, są bliższe mojemu sercu niż te, jak wymienione przez pana *Niebo nad Berlinem* czy *Paryż, Teksas*, które odniosły sukces, które już mnie potem nie potrzebowały. Te inne są jak dzieci, które nadal trzymają się mojego płaszcza i nigdy nie dorastają, ale lubię je bardziej (Foundas & Wenders, 2011, 45'00"–46'13").

Wenders chciał zawrzeć w filmie jak najwięcej ulubionych motywów, zaprosić do współpracy jak najwięcej ulubionych aktorów z różnych krajów, odwiedzić ulubione miejsca, wprowadzić w życie dawne, niezrealizowane pomysły. Na przykład w rolach gospodarzy zajazdu w Hakone wystąpili Chishû Ryû i Kuniko Miyake, dwoje ulubionych aktorów Yasujiro Ozu, mistrza Wendersa; kobietę w lizbońskim tramwaju, która wypowiada jedną zaledwie kwestię, gra gwiazda fado Amália Rodrigues; wieloletnim marzeniem reżysera było zaangażowanie do filmu Jeanne Moreau; dalej:

Pisarz-detektyw to jakby Hammett, którego zaplanowałem, a którego nie mogłem zrealizować. Zdjęcia w Lizbonie wynikły ze scen, których nie mogłem nakręcić do *Stanu rzeczy*, bo było za mało pieniędzy. Wenecja [...] była w projekcie adaptacji powieści Patricii Highsmith [...]. Wszystkie te składniki kumulowały się przez dwanaście lat przygotowań do *Aż na koniec świata*. Gdy zamierzony projekt tak długo czeka na realizację, jest to nieuniknione (Ciment i in., 1991/1992, ss. 77–78).

Z przytoczonych słów wynika jasno, że w działalności Wendersa czynnik marzeń nie jest błahym elementem. O ścieżce dźwiękowej filmu wypowiedział znamienne zdanie: „To było myślenie życzeniowe, ale myślenie życzeniowe to bardzo owocne podejście” (Weston & Wenders, 2015).

Zastrzeżenia wobec filmu sprowadzały się do zarzutu jego niespójności. Krytycznym prasowym recenzjom kinowej wersji przeważnie nie odpowiada późniejsza recepcja, której ślady znajdziemy w internecie. Collin Kelley pisze:

Byli wśród widzów tacy, którzy dostrzegli w filmie nieoszlifowany diament, zaakceptowali go, opowiedzieli znajomym i zaczęli przekazywać sobie plotki o tym że Wenders może wyda kiedyś wersję reżyserską. Mit zaczął rosnąć. Tak rodzi się kino kultowe (Kelley, 2004).

Znamienny wydaje się też komentarz pisarki Diane Dooley, która deklaruje się jako wyznawczyni tego kultu, a jednocześnie otwarcie pisze, że nie wie, dlaczego film tak jej się podoba (Dooley, 2011). Nie jest to film nieudany, lecz oszałamiający i dezorientujący. Opowiada o zagrożeniach płynących z rozwoju i upowszechnienia mediów wizualnych (możliwość oglądania własnych snów na ekranach okazuje się wyniszczającym narkotykiem), jednocześnie sam uwodzi widzów feerią obrazów. Przedstawia opowieść wielowątkową i chaotyczną, a mimo wszystko spójną, właśnie dlatego, że jej tematem jest błądzenie. Jeszcze bardziej paradoksalne, że w optymistycznym tonie. Gdy zna się historię powstawania filmu, odnosi się wrażenie jego autotematyzmu.

Spójna jest też relacja między błądzeniem jako tematem fabuły a wykorzystaniem i przełamywaniem licznych konwencji gatunkowych i narracyjnych. Na każdym z tych poziomów mamy do czynienia z niespełnieniem, błędami lub zaprzeczeniem celowości. *Aż na koniec świata* jest w tym sensie antyepopeją. Nagromadzenie elementów powszednich sprawia wrażenie, jakby autor próbował w swoim dziele oddać prawdziwe życie. Gene, narrator, były partner głównej bohaterki, mówi: „napisałem zakończenie swojej powieści, w którym Sam i Claire spotkali się ponownie w tym samym barze w San Francisco, w «Tosca's». Napisałem to, ale wydarłem kartki i zamiast tego napisałem prawdę”. Prawda zamiast zakończenia: nie chodzi tylko o brak happy endu, bo filmowi brakuje nie tylko szczęśliwego, ale jakiegokolwiek zamknięcia; przekorę wobec tego schematu podkreśla towarzyszący tym słowom odwrócony obraz klawiszy maszyny do pisania. Powstała opowieść o nieprzystawalności konwencji narracyjnych do życia, motywie obecnym w całej twórczości Wendersa. O tym, jak ważne jest dla niego, by maksymalnie zbliżyć film do pozafilmowego doświadczenia, świadczy sposób, w jaki w ostatnich latach zajęła go technika 3D. W rozmowie na Berlinale 2015 mówił:

W filmie można często myśleć ujęciami. W 3D trzeba dodać płynności, nawiązać do sposobu, w jaki działa oko. Oka nie określa kąt widzenia, ale chwila (*living moment*). Nauczyliśmy się, że 3D opiera się na ruchu kamery. Dopiero wtedy przestrzeń staje się czymś, czego można doświadczyć. Przestrzeń statyczna jest kłamstwem, bo jest zbyt sztywna (*rigid*) (Rother & Wenders, 2015).

Ta postawa ma w sobie coś z dążenia skazanego na porażkę, częstego u jego bohaterów, co jednak nie umniejsza wartości tych estetycznych poszukiwań.

Istotnym zabiegiem w *Aż na koniec świata* jest odniesienie do Hollywood, czymkolwiek bowiem jest życie, nie jest ono hollywoodzkim filmem. W dziele Wendersa występują więc liczne konwencje gatunkowe. Są one jednak dysfunkcyjne, jeżeli jako funkcję przyjmujemy dostarczanie publiczności kinowej poczucia ciągłości, bezpiecznej przystani (Altman, 1987, s. 22), ponieważ brak im przewidywalności. Nieodłączną cechą takich rozrywkowych gatunków, jak kino grozy, akcji czy *science fiction*, jest spektakularność. W *Aż na koniec świata* spektakularna jest droga, jednak nie motywy kina gatunkowego.

Ani genialny doktor Farber, nawiązujący do Rotwanga z *Metropolis* (Ciment i in., 1991/1992), ani jego wynalazek nie budzą grozy, jedynie refleksję nad szkodliwą możliwością oglądania własnych snów na ekranie. Choć do filmu pozyskano prototypy nowoczesnych urządzeń i technologii, Wenders twierdzi, że w gatunku *science fiction* najbardziej pociągała go swoboda w mówieniu o teraźniejszości. Technika jednak szwankuje: GPS działa tylko na autostradach, program do wyszukiwania ludzi nie działa z powodu niekompatybilności między Zachodem a blokiem wschodnim. Sceneria jest swoiście retrofuturystyczna: w kobiecej modzie ulicznej dominują jaskrawość, metal i plastik, ale męskie postacie noszą prochowce i kapelusze z połowy XX wieku. Staroświeckie są też modele samochodów i szafy grające z winylowymi płytami. Pod koniec filmu okazuje się *ex machina*, że stopień rozwoju cywilizacyjnego pozwala niewykwalifikowanej osobie znaleźć pracę na orbicie okołoziemskiej. Dla Claire oznacza to ustawkowanie się po latach awanturniczego życia. Tylko taką funkcję fabularną pełni potencjalnie atrakcyjny motyw lotu w kosmos, co jest brawurowym zlekceważeniem konwencji *science fiction*.

Mimo zawartości wątków szpiegowsko-sensacyjnych film jest właściwie pozbawiony napięcia, postacie związane z tą konwencją są zaś nieudacznikami. Prywatny detektyw Philip Winter, grany przez Rudigera Voglera w prochowcu i kapeluszu, na tyle przypomina Humphrey'ego Bogarta, że sam jego wygląd wystarczy, by mówić o nawiązaniu do filmu detektywistycznego w odmianie *hard-boiled*. Jest jednak nieśmiały i wrażliwy, nie umie obchodzić się z bronią, mówi wierszem, grywa na harmonijce i słucha śpiewu ptaków. Ścigający bohaterów tajny agent w czasie pościgu zawsze przybywa na miejsce o chwilę za późno, czym wydaje się raczej bardziej zawiedziony niż zdenerwowany. Jedyną przemocą, jakiej się dopuszcza, jest podawanie przestuchiwanym pigułek prawdy. Reszta agentów nie pojawia się na ekranie. Podobnie jak nuklearny satelita pozostają zagrożeniem tajemniczym, stałym i potencjalnym, wywołującym zamiast kinowych emocji egzystencjalny niepokój. Dwaj rabusie to Raymond, starszy, schorowany buddysta, oraz Chico, perkusista grający rock and rolla. Nie wiedzą, co zrobić ze zrabowanymi przez siebie pieniędzmi, ani nawet ile ukradli, gdyż ich łupem padły banknoty w walutach z całego świata.

Sensacyjny potencjał pościgu przez cztery kontynenty kontrastuje z oszczędną, jakby niedbałą grą aktorską – „wszyscy oni są nam w zasadzie obojętni” (Hanisch, 1992). Kamera nie wyróżnia postaci (typowa dla Wendersa jest niechęć do bliskich ujęć). Wszyscy są dla siebie mili i zwyczajni, chwilami wydaje się, że zdjęcia także dla aktorów były przede wszystkim pretekstem do spotkań i podróży. Nie spieszą się, wręcz trochę się snują. Sam (autostopowicz) przechadza się po świecie leniwym krokiem spacerowicza, choć jest ścigany przez tajne służby kilku światowych mocarstw. Główna bohaterka – Claire, według Lubelskiego „całkowicie pozbawiona kobiecego wdzięku” (Lubelski, 1992), chodząc, często powłóczy nogami, jest nieustannie zmęczona. Choć na poziomie intrygi podróże bohaterów noszą znamiona misji, pielgrzymki, sensacyjnej pogoni, obrazowane są jako błaha wycieczka. Choć wiodą szlakami turystycznymi, brak tu konsumpcjonistycznej potrzeby kolekcjonowania wrażeń (Bauman, 1994, s. 30). Różnorodność i barwność świata przedstawiona jest mimochodem. Claire odwraca swoją kieszonkową kamerę od atrakcji turystycznych ku obsypującym się tynkom, starym klatkom schodowym, przedmieściom. W jednej ze scen mówi: „pokażę ci mój ulubiony bar w San Francisco”, w innej: „za to można kupić pół krowy w Etiopii”; twierdzi, że była wszędzie, ale wydaje się tym faktem wyłącznie zblazowana. Jej wędrowanie to ogólnoświatowy flaneryzm (Fiuk, 2006, cyt. za: Kępna-Pieniążek, 2013, s. 153), niemożność znalezienia swojego miejsca.

Akcja toczy się jakby mimo światowego niebezpieczeństwa w niedalekiej przyszłości roku 1999, gdy na orbicie okołoziemskiej krąży nuklearny satelita i grozi wybuchem, który może zniszczyć całą planetę. Ten katastroficzny, apokaliptyczno-milenarystyczny element ma wpływ na akcję w trzech momentach: 1. korek na francuskiej autostradzie, spowodowany niepokojem i zwiększoną ruchliwością społeczną, skłania bohaterkę do wybrania mniej uczęszczanej, malowniczej trasy, co wywołuje splot wydarzeń zawiązujących akcję; 2. W czasie lotu awionetki nad australijską pustynią wybucha nuklearny satelita i powoduje efekt NEMP, w związku z czym podróż trzeba kontynuować pieszo do czasu znalezienia opuszczonego motocyklu; 3. w ukrytej w skałach Terytorium Północnego siedzibie doktora Farbera i jego żony spotykają się wszyscy ścigający się bohaterowie i – z powodu rzekomego zagrożenia skażeniem radioaktywnym całego świata – spędzają miesiące na kąpielach w strumieniu i wypoczywaniu w hamaku, wspólnym muzykowaniu, malowaniu, pisanu, pogawędkach. Atmosfera zagrożenia satelitą jest obecna na drugim planie: w nagłówkach gazet, telewizyjnych wiadomościach, osobach kaznodziei czy zdesperowanego zamachowca. Ani korek, ani zepsuta awionetka, ani nastroj wakacji na wsi nie są jednak motywami *stricto* katastroficznymi, a koniec świata, straszący w samym tytule, nie następuje.

Wykracza to poza problem konwencji gatunkowej. Otwarte zakończenie jest rozwiązaniem typowym dla kina drogi, jedyne gatunku, którego Wenders w swoim filmie nie obala. Tym samym przeciwstawia się jednak narracyjnej tradycji rozwiązania akcji. Zakończenie filmu stanowi jedynie wyznaczenie kierunków dalszych wędrówek postaci.

Claire na orbicie odnajduje tymczasową misję. Na zlecenie ekologicznej organizacji GreenSpace obserwuje ziemię z kosmosu w celu wykrywania przestępstw związanych z zanieczyszczeniem oceanów. Znamienne, że jej praca polega właśnie na bezkresnych poszukiwaniach. Innym jej celem było odnalezienie własnego miejsca, to zaś nie następuje – jej ruchliwość nie znajduje końca, czyli celu w obrębie filmowej historii. Podobnie dzieje się z innymi bohaterami. W dniu trzydziestych urodzin Claire łączą się z nią poprzez telekonferencję – Gene z Nowego Jorku, Winter z Berlina, Raymond i Chico z Tahiti. Nie ma rozwiązania i nie ma końca podróży.

Tytułowa groźba końca świata to odniesienie do najbardziej skrajnego przejawu wiary w celowość i linearność. Brak zakończenia podważa właściwe cywilizacji zachodniej rozumienie czasu, jak również do dziś żyjące w metaforze wyobrażenie świata posiadającego swój środek i kraniec⁴. Podróż kończy się wśród australijskich Aborygenów, którzy reprezentują alternatywne, cykliczne podejście do czasu. Ich wierzenia szczególnie daleko odbiegają od linearnego rozumienia historii, przyjmuje się bowiem, że dla Aborygenów Ziemia istniała wiecznie. Mityczne początki znanego im świata polegały na przekształceniu przez Istoty Nadprzyrodzone już istniejącej materii – wypełniły one pustą równinę charakterystycznymi elementami krajobrazu, roślinami, zwierzętami i ludźmi (Eliade, 2004, ss. 24, 69, 70; Rickard, 1994, s. 12; Tuan, 1987, s. 169). Wydarzenia te miały miejsce w tak zwanym Czasie Snu i podlegają uroczystej rekonstrukcji w trakcie rytuałów. Ich zaprzestanie groziłoby końcem świata, rozumianym jako powrót do sytuacji sprzed Czasu Snu. Wiedza na temat Istot Nadprzyrodzonych i Herosów pozwala ludziom na odnowienie związków ze świętym czasem i symboliczne stwarzanie świata na nowo. Koniec świata nie jest więc nieunikniony; zależy od działań człowieka (Eliade, 2004, ss. 87–95). Osiała, australijska część filmu została nakręcona na terenie Utopii (zeuropeizowana forma nazwy Urupuntja)⁵ na Terytorium Północnym, około 350 km na północ od Alice Springs. Teren ten zamieszkuje występująca w filmie społeczność Mbantua. Według relacji Wima Wendersa język Mbantua nie zna określeń na daleką przyszłość, co miało utrudnić rozmowy ze starszyzną w trakcie ubiegania się o pozwolenie na kręcenie filmu *science fiction* na ich terytorium (Satterlee & Wenders, 2008). Jak już jednak wspomniano, sam Wenders nie przeceniał futurystycznego aspektu przedsięwzięcia. Pewne pokrewieństwo wizji czasu Aborygenów oraz reżysera jest zresztą (zapewne) zbiegiem okoliczności. Tak czy inaczej podniósł problem końca świata okazuje się kolejnym dysfunkcyjnym elementem tradycji i kolejnym niespełnionym rozwiązaniem akcji.

Jak starałam się wykazać, temat błędzenia i niespełnienia wybrzmiewa zarówno w narracji, jak i fabule filmu. Motyw ten powraca w twórczości Wima Wendersa, który

4 Polskie tłumaczenie tytułu zaciera dwuznaczność: w niemieckim *bis*, angielskim *until*, francuskim *jusqu'à* przymiotnik czasowy i przestrzenny są w zasadzie równorzędne, może więc chodzić tak o lęk przed apokalipsą, jak „podróż na koniec świata” w odniesieniu do pościgu Claire za ukochanym z Europy aż do Australii.

5 Ponieważ europejska nazwa powstała na bazie podobieństwa fonetycznego, a w kontekście filmu pojawia się tylko w szczegółowych opracowaniach dotyczących lokalizacji planów zdjęciowych, nie wydaje się słusznym tropem analiza skojarzeń, które pociąga ze sobą nazwa *Utopia*. <http://www.mbantua.com.au/about-utopia/>, dostęp 1.11.2016.

przyznaje się do wpływu niemieckich preromantycznych powieści edukacyjnych (wprost świadczy o tym film *Falsche Bewegung* [*Fałszywy ruch*] z 1975 roku, będący adaptacją *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego). Jednak sens tych powieści zostaje u niego odwrócony: „proces duchowego, uczuciowego i moralnego dojrzewania ukazuje drogę, która wiedzie bohatera od dzieciństwa ku dorosłości. U Wendersa dotyczy on wyłącznie ludzi dorosłych, którzy [...] wciąż sprawiają wrażenie niedojrzałych i niestabilnych emocjonalnie” (Fiuk, 2006, cyt. za: Kępna-Pieniążek, 2013, s. 198).

Tak też rzecz się ma w *Aż na koniec świata*. Sam przemierza świat, porzuciwszy żonę i syna, by wskutek wykonania niebezpiecznej misji zyskać akceptację w oczach ojca. Claire jest pozornie bardziej niezależna, ale i bardziej zagubiona, szuka swojej misji. Dopatruje się jej w pościgu za Samem. Trwa w stanie permanentnego kryzysu, czyli w melancholii. Naturalną fabularną podstawą poszukiwań jest podróż, stąd zamiłowanie reżysera do gatunku *road movie*.

Kryzys tożsamości rodzący melancholię, jest, co często podkreślają teoretycy, ważnym czynnikiem kształtującym drogę twórczą autorów młodego kina niemieckiego, w tym Wendersa. Doświadczeniem pokoleniowym Niemców urodzonych tuż po wojnie była niemożność utożsamienia się z historią własnego kraju, poczucie zerwanej ciągłości kulturowej i wykorzenienia (Uszyński, 1987/1993b). Charakterystyczny dla filmów Wendersa motyw porzuconych i zagubionych dzieci oraz zbłąkanych, dziecinnych, wiecznie poszukujących dorosłych interpretuje się czasem właśnie jako efekt zakończonych porażką prób zbudowania tożsamości kulturowej.

Zapewne ta sytuacja sprawiła, że Wim Wenders stał się kosmopolitą. Jednym ze sposobów radzenia sobie z sytuacją wykorzenienia była ucieczka w importowaną kulturę amerykańską i na tej zasadzie, jak mawia reżyser, cytując Lou Reeda, *My life was saved by rock'n roll*. Prócz siedmiu filmów fabularnych, które nakręcił w Stanach Zjednoczonych, Wenders zrobił także pełnometrażowy dokument *The Soul of a Man* (Wenders, 2003), będący częścią serialu *The Blues* produkowanego przez Martina Scorsese, oddając hołd korzeniom rock'n'rolla. Częściowo w USA rozgrywa się akcja *Alicji w miastach* (Wenders, 1974), *Stanu rzeczy* (Wenders, 1982) oraz *Amerykańskiego przyjaciela* (Wenders, 1977), z których każdy w pewien sposób porusza problem relacji między Europą a USA. W *Alicji w miastach* wyrazem tego jest między innymi scena koncertu Chucka Berry'ego gdzieś w Niemczech, gdzie główny bohater, popijający coca colę, pierwszy raz wydaje się autentycznie szczęśliwy.

Wenders jest jednak Europejczykiem. Mieszka i pracuje w Niemczech. Tworzy filmy także w Portugalii, Francji, we Włoszech, często oddaje przy tym różnorodność językową swoich postaci. Został też pierwszym przewodniczącym Europejskiej Akademii Filmowej.

Europa Wschodnia jest jednak w twórczości Wendersa prawie nieobecna. W *Z biegiem czasu* (Wenders, 1976) jest co prawda widoczna, podróż bohaterów odbywa się bowiem wzdłuż granicy między RFN a NRD. W pierwszej scenie filmu widać więc wschodni brzeg

Łaby z płotem i wieżami strażniczymi, w ostatniej scenie słysząc zaś strzały sygnalizujące bliskość granicy. Widoczne są też krajobrazy po obu stronach, jednak to nieprzekraczalna granica. Tym bardziej nie istnieje dla Wendersa pojęcie Europy Środkowej. Jest to absolutnie zrozumiałe, skoro żelazna kurtyna rozdzieliła terytoria, którym przypisywano owo określenie. Znaczną większość jej obszaru obejmowała dużo konkretniej wydzielona i silnie odczuwalna Europa Wschodnia. Wiemy, że reżyser odwiedził blok wschodni, co jednak nie przełamało w nim poczucia obcości⁶. Jedyny możliwy sposób obrazowania Europy Wschodniej jako *terra incognita* jest świadectwem okoliczności, które go ukształtowały, a z których wyrósł, jako dziecko urodzone w Düsseldorfie, w brytyjskiej strefie okupacyjnej. Patrzenie na zachód było koniecznością.

Aż na koniec świata przez chwilę rozgrywa się w Moskwie roku 1999 i zakłada, że nadal istnieje blok sowiecki. Ma to znaczenie dla niekompatybilności programów komputerowych, polityczne i społeczne skutki są pominięte. Brak wizualnej pustki, z którą Wenders zetknął się w Budapeszcie – metro moskiewskie jest obsmarowane sprayem, podobnie jak francuskie centrum handlowe w innej scenie. Akcja dzieje się też w Berlinie, ale nie pojawia się aluzja do podziału miasta. Podobno prasa niemiecka miała za złe Wendersowi, że kiedy upadał mur berliński, on robił film w Australii (Hanisch, 1992).

Problemu podzielonej Europy dotyka nakręcony w 1993 roku film *Tak daleko, tak blisko*. To kontynuacja *Nieba nad Berlinem* (Wenders, 1987), które opowiadało o mieście okaleczonym i podzielonym; wtedy występowali w nim Peter Falk i Nick Cave. Teraz oprócz Petera Falka i Lou Reeda zagrał samego siebie także Michaił Gorbaczow, cytujący słowa Fiodora Tjutczewa na temat jedności i harmonii, która zdziałać może więcej niż żelazo i krew. Jego gościnny występ w filmie przypomina o zniesieniu sztywnego podziału między Wschodem a Zachodem. W tym też filmie pojawia się jedyny wśród kosmopolitycznych filmów Wendersa motyw polski. W jednej ze scen dwóch rzezimieszków na usługach berlińskiej mafii trzyma na muszce głównego bohatera. Gdy ten opuszcza trochę ręce, jeden z nich – antypatyczny typ z wąsami i plerezką grany przez Andrzeja Pieczyńskiego – upomina go po polsku słowami: „Skrzydełka, skrzydełka!”.

Zostawmy bez odpowiedzi pytanie, czy ten akcent, bolesny chyba dla polskich miłośników kina Wendersa, może być interpretowany jako przykład porażki kultury środkowo-europejskiej. W pewnym stopniu te same przyczyny, które rozdzieliły Europę na dwie części, były czynnikami ustanawiającymi lejtmotywy twórczości Wendersa: melancholię, wieczną tułaczkę i bezskuteczne poszukiwania miejsca, domu, tożsamości.

Film *Aż na koniec świata* ma fabułę, intrygę i zwroty akcji, ma ich jednak zaskakująco wiele. Można by uznać, że jest to nieudana próba opowiedzenia spójnej historii, której

6 W 1991 roku powie: „Niech Państwo tylko się przypatrzą temu zalewowi obrazów w miastach: znaki drogowe, olbrzymie neony na dachach, tablice reklamowe i plakaty, wystawy, ściany, wideo, stoiska z gazetami, automaty do sprzedaży, ogłoszenia na samochodach, ciężarówkach i autobusach, wszelkie obrazkowe informacje w taksówkach i w metrze, nawet każda plastikowa torebka jest czymś zadrukowana. [...] Kiedy po raz pierwszy znalazłem się w jednym z miast ówczesnego bloku wschodniego, a był nim Budapeszt, przeżyłem prawdziwy szok: niczego takiego tam nie było. Znaki drogowe, kilka obskurnych flag, parę jałowych hasel – a jednak miasto, choć bez obrazów, bez reklamy” (Wenders, 2002, s. 354).

reżyser nie przeszedł, uległszy czarowi własnego podróżniczego życia i marzeń. Tak film został odebrany, wydaje się to jednak niesprawiedliwe. Bez wątpienia stosunek nakładu pracy oraz kosztów finansowych do krytycznej recepcji, rozgłosu i wpływów wypadł niekorzystnie. Film jest niewspółmiernie mało znany do swojej spektakularności, gwiazdorskiej obsady i ścieżki dźwiękowej. Recepcja krytyczna wersji reżyserskiej rehabilituje film, jest jednak nadal niewielka, przy czym pochodzi często od wyznawców „kultu”. Ten wydaje się zrozumiały: *Aż na koniec świata* podbił serca wąskiego grona odbiorców – być może wszystkich, którzy mieli okazję go zobaczyć. Przypadkowo lub nie, opowieści o niepowodzeniach przydarzyła się porażka finansowa i krytyczna. Jednak mimo nie-spójności, a może właśnie dzięki niej, film okazał się spójną wypowiedzią artystyczną, przedstawiającą nieudane poszukiwania celowości, happy endu i narracyjnych struktur, przez których pryzmat ludzie chcieliby widzieć swoje życie.

Bibliografia

- Altman, C. F.** (1987). W stronę teorii gatunku filmowego. *Kino*, 1987(6), 18–22.
- Bauman, Z.** (1994). *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Instytut Kultury.
- Cameron, J.** (Reż.). (1991). *Terminator: Judgment day* [Film]. Carolco Pictures etc.
- Ciment, M., Royeur, P., Kahn, O., & Wenders, W.** (1992). Aż do granic snu: Z Wimem Wendersem rozmawiają M. Ciment, P. Royeur, O. Kahn. *Film na Świecie*, 1992(5–6), 74–79. (Przedruk z *POSITIF*, 1991, nr 368).
- Costner, K.** (Reż.). (1990). *Dances with wolves* [Film]. Tig Productions; Allied Filmmakers; Majestic Films International.
- Demme, J.** (Reż.). (1991). *The silence of the lambs* [Film]. Orion Pictures Corporation; Strong Heart; Demme Production.
- Dooley, D.** (2011, wrzesień 30). *Until the end of the world*. Contact-Infinite Futures. <http://contactinfinitefutures.wordpress.com/2011/09/30/until-the-end-of-the-world>
- Eliade, M.** (2004). *Religie australijskie: Wprowadzenie* (E. Łagodzka & W. Łagodzki, Tłum.). KR.
- Fiuk, E.** (2006). Gdybym mógł być wszystkimi ludźmi we wszystkich miejscach: Bohater kina drogi Wima Wendersa poszukuje tożsamości. W A. Gwóźdź & A. Nieracka-Ćwikiel (Red.), *Media, ciało, pamięć: O współczesnych tożsamościach kulturowych* (ss. 197–214). Instytut Adama Mickiewicza.
- Foundas, S., & Wenders, W.** (2011, październik 26). *HBO Directors Dialogues: Wim Wenders, 49th New York Film Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=juX8en3X6Uo>
- Hanisch, M.** (1992). Janusowa głowa nowoczesnych obrazów (W. Wertenstein, Trans.). *Kino*, 1992(7), 36–37.
- Hoffman, J.** (2016, sierpień 27). *Until the end of the world* review – visionary techno-futurist nightmare. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/film/2015/aug/27/until-the-end-of-the-world-review-wim-wenders>
- Horton, R.** (1997). Wim Wenders: On the road again. *Film Comment*, 33(2), 3–7.
- Jousse, T., Niney, F., & Wenders, W.** (1991). Entretien avec Wim Wenders. *Cahiers du Cinema*, 1991(448), 83–86.
- Kell, P.** (2010, grudzień 10). Wenders' director's cut of *Until the end of the world*. *You can't eat the Venetian Blinds*. <https://eattheblinds.blogspot.com/2010/12/wenders-directors-cut-of-until-end-of.html>

- Kelley, C.** (2004). The ultimate road movie. *Subtle Tea*. <http://www.subtletea.com/collinkelleyuntil-theendoftheworld.htm>
- Kępna-Pieniążek, M.** (2013). *Marzyciele i wędrowcy: Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*. Atut.
- Lubelski, T.** (1992). Na kraniec świata. *Film*, 1992(6), 29.
- Rickard, J.** (1994). *Australia: Historia kultury* (W. Weinhart, Tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rother, R., & Wenders, W.** (2015, luty 13). *Berlinale Talents 2015: Wings of time: A conversation with Wim Wenders* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7dXESenE6fg>
- Satterlee, S., & Wenders, W.** (2008, marzec 11). A look back with Wim Wenders. *Guardian Weekly*. <http://www.guardian.co.uk/film/2008/mar/11/germany>
- Spielberg, S.** (Reż.). (1993). *Schindler's list* [Film]. Universal Pictures; Amblin Entertainment.
- Tacon, D.** (2003, maj). Wim Wenders. *Senses of Cinema*, 2003(26). <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/#b25>
- Tuan, Y.-F.** (1987). *Przestrzeń i miejsce* (A. Morawińska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Until the end of the world: *Alternate versions*. (b.d.). Internet Movie Database. https://www.imdb.com/title/tt0101458/alternateversions?tab=cz&ref_=tt_trv_alt
- Uszyński, J.** (1993a). Pomyłka Odyseusza. *Film*, 1993(19), 14.
- Uszyński, J.** (1993b). Wenders wędrowiec. W P. C. Seel & B. Zmudziński (Red.), *Wim Wenders* (ss. 8–13). Secesja. (Przedruk z *Film*, 1987, nr 33).
- VanAirdale, S. T., & Wenders, W.** (2011, listopad 15). *Wim Wenders on Until the end of the world at 20, its amazing soundtrack, and Loving LuLu*. Movieline. <http://movieline.com/2011/11/15/wim-wenders-on-until-the-end-of-the-world-at-20-its-amazing-soundtrack-and-loving-lulu/>
- Wenders, W.** (Reż.). (1974). *Alice in den Städten* [Film]. Produktion 1 im Filmverlag der Autoren; Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Wenders, W.** (Reż.). (1975). *Falsche Bewegung* [Film]. Albatros Produktion; Solaris Film; Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Productions.
- Wenders, W.** (Reż.). (1976). *Im Lauf der Zeit* [Film]. Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Productions.
- Wenders, W.** (Reż.). (1977). *Der Amerikanische Freund* [Film]. Bavaria Film; Filmverlag der Autoren; Les Films du Losange; Road Movies Filmproduktion; Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Productions.
- Wenders, W.** (Reż.). (1982). *Der Stand der Dinge* [Film]. Artificial Eye; Gray City; Musidora Films; Wim Wenders Productions etc.
- Wenders, W.** (Reż.). (1987). *Der Himmel über Berlin* [Film]. Argos Films; Road Movies Filmproduktion; Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Wenders, W.** (Reż.). (1991). *Bis ans Ende der Welt* [Film]. Argos Films; Road Movies Filmproduktion; Village Roadshow Pictures; Warner Bros.
- Wenders, W.** (Reż.). (1993). *In weiter Ferne, so nah!* [Film]. Bioskop Film; Road Movies Filmproduktion.
- Wenders, W.** (2002). Pejzaż miejski (M. Behlert, Tłum.). W A. Gwóźdź, *Europejskie manifesty kina: Od Matuszewskiego do Dogmy: Antologia* (ss. 349–363). Wiedza Powszechna.
- Wenders, W.** (Reż.). (2003). *The soul of a man* [Film]. Cappa Productions; Emotion Pictures; Jigsaw Productions; Road Movies Filmproduktion; Vulcan Productions.
- Weston, H., & Wenders, W.** (2015, wrzesień 2). An iconic filmmaker's remarks on his most memorable soundtracks. *Bomb Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/wim-wenders/>

Wim Wenders' Most Ambitious Film

Abstract: *Until the End of the World* by Wim Wenders was a large project. This essay discusses the slow process of the film's creation, its distribution, its content and critical response, in order to point at failure as the question key to each of those topics. Purpose, success, resolution, ending, the end of the world – those notions appear either irrelevant or impossible in the context of this film. The research material consists mainly of reviews and director's comments. Content analysis displays many references to classic film genres, references which, however, prove dysfunctional. An important theme of the movie is wandering. This is a recurring motif in Wenders's work, which some interpretations derive from the identity-seeking typical of his generation. In his case, this search is often expressed by crossing state borders. Central Europe is nevertheless poorly represented in his work.

Keywords: road movie; flaneurism; open ending; science fiction; dreams



Article No. 2260

DOI: 10.11649/slh.2260

Citation: Waniek, L. (2020). Najambitniejszy film Wima Wendersa. *Studia Litteraria et Historica*, 2020(9), Article 2260. <https://doi.org/10.11649/slh.2260>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2020

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Laura Waniek, Warsaw, Poland

Correspondence: przedlasikbrzeziniak@gazeta.pl

The preparation of this work was self-financed by the author.

Competing interests: The author has declared she has no competing interests.